

Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα

Μια ανθολογία κειμένων

Φωτογραφία εξωφύλλου:

Νίκος Παναγιωτόπουλος, από τη σειρά *Δέντρα της πόλης*, 1978-2002

Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας

ISBN: 978-960-504-068-0

© 2013 Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και Ηρακλής Παπαϊωάννου

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80

τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093

e-mail: info@nnet.gr

www.nnet.gr

ΗΡΑΚΛΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ
(επιμέλεια)

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΚΑΙ Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Μια ανθολογία κειμένων

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ
ΑΘΗΝΑ 2013

Στον Παντελή και την Καίτη Ράδη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα Μια ανθολογία κειμένων	13
--	----

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	19
-------------	----

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΙΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ

Φανή Κωνσταντίνου Συνοπτική θεώρηση της φωτογραφικής απεικόνισης της Αθήνας τον 19ο αιώνα	23
--	----

Ειρήνη Μπουντούρη Φωτογραφία και εξωτερική πολιτική (1905-22): Η συμβολή της οικογένειας Μπουασσοννά	35
--	----

Κωστής Αντωνιάδης Τα φωτογραφικά πορτρέτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας αιώνας μετά	46
---	----

Κωστής Λιόντης Ο φωτογράφος του χωριού	57
---	----

Νίνα Κασσιανού Οι φωτογραφίες της Αντίστασης: Κατασκευάζοντας τους μύθους στην ιστορία	64
---	----

Φανή Κωνσταντίνου Οι διαφορετικές αναγνώσεις της φωτογραφικής εικόνας Με αφορμή τη σειρά <i>Όμηροι, Ιανουάριος 1945</i> Από το αρχείο της Βούλας Παπαϊωάννου	82
---	----

Κωστής Λιόντης Δημήτρης Χαρισιάδης: Μακρύ σχόλιο περί αρχαιακής φωτογραφίας και αφανών «συμμοριτών»	94
---	----

Νίνα Κασσιανού Σκαπανείς του τεχνικού πολιτισμού Από το φωτογραφικό αρχείο της ΔΕΗ	99
--	----

Γιάννης Σταθάτος
Η επινόηση του τοπίου: Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία 114

Αλεξάνδρα Μόσχοβη
Από την αναπαράσταση της πολιτικής στην πολιτική της αναπαράστασης 145

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ ΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ

Νίκος Παναγιωτόπουλος
Σχόλιο μ' αφορμή την XV Μπιενάλε και την XII πανελλήνια της ΕΦΕ
Ελληνοαμερικανική Ένωση, Αθήνα, Γενάρης '79 177

Κωστής Αντωνιάδης
Πρόσωπα στη σκιά 187

Ηρακλής Παπαϊωάννου
Οι αθέατοι 196

Πλάτων Ριβέλλης
Νίκος Οικονομόπουλος: Ασήμαντα γεγονότα
στην υπηρεσία της οπτικής ποίησης 214

Πηνελόπη Πετσίνη
Μνήμη, ταυτότητα, εαυτός: Η φωτογραφία και το οικείο
μέσα από την περίπτωση του Περικλή Αλκίδη 225

Αλεξάνδρα Μόσχοβη
Το βάρος της αυτογνωσίας 238

Ηρακλής Παπαϊωάννου
Μετά το τέλος 244

Πλάτων Ριβέλλης
Η φωτογραφία στο έργο του Γιάννη Ψυχοπαίδη 252

Αλεξάνδρα Μόσχοβη
Πραγματικότητα και αληθοφάνεια: Η αναδραμάτιση του ρεαλισμού
στη σύγχρονη φωτογραφική τέχνη 259

Πηνελόπη Πετσίνη Οικειοποίηση και (αυτο)αναφορές: Η εισαγωγή μεταμοντέρνων εννοιών στη σύγχρονη ελληνική φωτογραφία	273
---	-----

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ
ΑΝΟΙΧΤΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ

Πλάτων Ριβέλλης Μέθοδοι, ευκολίες, υπεκφυγές και παραποιήσεις γύρω από τη σύγχρονη κριτική προσέγγιση της φωτογραφίας	283
Γιάννης Σταθάτος Μοντερνισμός και ελληνική φωτογραφία	289
Παπαϊωάννου Ηρακλής Η μυθική χώρα των φωτογραφιών της Marlboro και η χλιαρή Άγρια Δύση	295
Κωστής Αντωνιάδης Ένα τοπίο που όμοιό του δεν θα έχω ξαναδεί	304
Ηρακλής Παπαϊωάννου Η συνθήκη post-doc	310
Νίκος Παναγιωτόπουλος – Πηνελόπη Πετσίνη Ο σκοτεινός θάλαμος του μοντερνισμού: Η επίδραση της φωτογραφίας στην οπτική του μοντερνισμού με αφορμή το έργο του Πάμπλο Πικάσσο	318
Πλάτων Ριβέλλης Περί τέχνης, φωτογραφίας, μόδας και αισθητικής Σκέψεις με αφορμή μια έκθεση φωτογραφίας	328
Γιάννης Σταθάτος The discourse is the medium	338
Νίκος Παναγιωτόπουλος – Πηνελόπη Πετσίνη Ταξινομίες: Οι τυπολογίες μιας κρυμμένης πόλης	342
Κωστής Αντωνιάδης Κάποιος (να) με κοιτάζει	354

Νίκος Παναγιωτόπουλος Ελληνική φωτογραφία: Ευρωκεντρισμός, πολιτισμική αποικιοκρατία και η κατασκευή της μυθικής κλασικής Ελλάδας	366
ΕΓΧΡΩΜΕΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ	385
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	401
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	417
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ	425

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Μια ανθολογία κειμένων

Το πρώτο βιβλίο που περιλάμβανε κείμενα και φωτογραφίες, *The Pencil of Nature* του Γουίλλιαμ Χένρυ Φοξ Τάλμποτ, δημοσιεύτηκε σε έξι τεύχη μεταξύ 1844 και 1846, μόλις πέντε χρόνια μετά την ανακοίνωση της εφεύρεσης της φωτογραφίας, διαγράφοντας ανάγλυφα ένα μέρος από το πεπρωμένο της: την άρρηκτη σχέση της με τον λόγο και τη δημιουργική συνύπαρξή τους στις σελίδες του βιβλίου. Μερικές δεκαετίες αργότερα, στα τέλη του 1880, έγινε τεχνολογικά εφικτή η πιστή αναπαραγωγή της στο τυπογραφικό χαρτί και συνεπώς η πλούσια εικονογράφηση μαζικών μέσων όπως οι εφημερίδες και τα περιοδικά, συνεπώς και η βαθύτερη εδραίωση της σχέσης της με τον λόγο. Από τότε η φωτογραφία δεν έφυγε ποτέ ξανά μπροστά από τα μάτια μας. Όμως περίπου για έναν αιώνα ακόμη δεν θα αναπτυχθεί εκτεταμένος θεωρητικός και κριτικός λόγος για τη φύση και τη σημασία της. Η φωτογραφία διεκδικούσε το αυθαίρετο προνόμιο να μιλά για τα πάντα χωρίς κανένας σχεδόν να μιλά γι' αυτήν. Εν μέρει αυτό εξηγείται από το ότι η σχέση της με την επικράτεια της τέχνης υπήρξε επί μακρόν ακανθώδης και δεν ευνοούσε τη συμπερίληψή της στα καλλιτεχνικά κριτικά και θεωρητικά σχήματα. Επίσης από το ότι δεν είχε ακόμη γίνει αντιληπτή η πολυσημία εφαρμογών της και ο βαθμός στον οποίο η ιστορία εγγραφόταν πλέον σε εικόνες. Η μεθοδικότερη ανάπτυξη αυτού του λόγου έγινε δυνατή διεθνώς κυρίως τις τρεις τελευταίες δεκαετίες. Ακόμη και τα σπουδαία κείμενα του Βάλτερ Μπένγιαμιν για τη φωτογραφία γράφτηκαν μεν στο Μεσοπόλεμο αλλά ψηλαφηθήκαν προσεκτικά αρκετό καιρό αργότερα.

Η ίδρυση βέβαια τμήματος φωτογραφίας στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1939 έδωσε ώθηση στην αναγνώριση της τέχνης της φωτογραφίας και στην ανάπτυξη σχετικού λόγου, ιδιαίτερα μετά το 1962 όταν για τρεις ολόκληρες δεκαετίες το τμήμα διηύθυνε ο χαρισματικός Τζον Ζαρκόβσκι. Με εξαίρεση το *Un art moyen* (1965) του Πιερ Μπουρντιέ ακόμη και τη δεκαετία του '70 μόνο δύο σημαντικά θεωρητικά βιβλία εμφανίστηκαν για τη φωτογραφία: το *On Photography* (1977) της Σούζαν Σόνταγκ και το *Camera Lucida* (1980) του Ρολάν Μπαρτ, για να ακολουθήσει το συλλογικό και πολύ περισσότερο πολιτικό *Thinking Photography* (1982) που επιμελήθηκε ο Βίκτορ Μπέργκιν. Έκτοτε – και ως ένα βαθμό εξαιτίας των έργων αυτών – αναπτύχθηκε σε πανεπιστήμια και μουσεία, συνέδρια και εκθέσεις, ένας πυκνός και πολυδιάστατος λόγος για τη φωτογραφία, αναδεικνύοντάς τη σε πληθωρικό μέσο που δηλώνει παρόν σχεδόν σε κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα και συνεπώς ανάγεται σε ζωτικό πεδίο μελέτης του σύγχρονου οπτικού πολιτισμού. Το αποτέλεσμα ήταν να ξαναγραφτεί με σύγχρονους όρους η ιστορία της φωτογραφίας, να μελετηθούν σημαίνουσες ενότητες έργου, να συζητηθεί η βαθιά πολιτική της διάσταση, η σύζευξή της με τη θεωρία της επικοινωνίας, τις μεταποικιακές ή φεμινιστικές σπουδές,

την κοινωνιολογική ανάλυση. Σε ένα άλλο επίπεδο αποδομήθηκε διεξοδικά η διαφημιστική φωτογραφία, η φωτοδημοσιογραφία και η σχέση της με την αλήθεια, ενώ αναδείχτηκε η *ανεπίσημη*, συχνά αναμνηστική, φωτογραφία. Το ευρύ αυτό πλαίσιο λόγου έθεσε ζωτικά ερωτήματα για τη φύση της φωτογραφικής εικόνας, την ιστορική της διαδρομή, την κοινωνική της επίδραση, την αισθητική και τα ιδεολογήματα με τα οποία αυτή ενδύθηκε.

Αν η διεθνής εμπειρία θεωρητικού και κριτικού λόγου για τη φωτογραφία υπήρξε πλούσια τις τρεις τελευταίες δεκαετίες, η ελληνική υπήρξε πολύ φτωχότερη.¹ Καθώς η φωτογραφία, πέρα από την αξία μεμονωμένων δημιουργών, εξελίχτηκε αργά στον δύσβατο ελληνικό εικοστό αιώνα, αντίστοιχη υστέρηση σημειώθηκε στη θεωρητική και κριτική της πρόσληψη. Εξαίρωντας την *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας* (1981) του Άλκη Ξανθάκη, κάποια κείμενα που δημοσιεύονταν στον ειδικό τύπο και λίγες συνεργασίες σε πολιτιστικά έντυπα ευρέος φάσματος (όπως αυτές του Νίκου Παναγιωτόπουλου στο *Τέταρτο* του Μάνου Χατζιδάκι), η ανάγκη κριτικού και θεωρητικού λόγου για τη φωτογραφία ήταν σχεδόν ανύπαρκτη.² Ακόμη και σήμερα, αντίθετα από το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική, η θέση της φωτογραφίας στον δημόσιο διάλογο, με σπάνιες εξαιρέσεις, δεν είναι κατοχυρωμένη παρότι η επιρροή της έχει διαχυθεί προκλητικά σε περιοχές πολύ ευρύτερες από την τέχνη, αποκτώντας μια ιδιότυπη πανταχού παρουσία. Κατά κάποιον τρόπο η φωτογραφία έμοιαζε παράδοξα απλή και αυτοεξηγούμενη: μια εικόνα που κάποιος φαινόταν λογικό να κάνει μάλλον παρά να τη σκέφτεται ή να μιλά γι' αυτήν. Κάπως έτσι, ο εικονογραφημένος κόσμος γιγαντώθηκε γύρω και μέσα μας χωρίς να υπάρχει συντεταγμένη προσέγγισή του από το ευρύ κοινό, επιβεβαιώνοντας τις πλέον δυσόιωνες προβλέψεις για τις επιπτώσεις του νέου αναλφαριθμητισμού της εικόνας, σε μια εποχή στην οποία οι άνθρωποι πλέον είναι σχεδόν εξαρτημένοι από αυτήν.

Αντίστοιχα φτωχικός ήταν, ακόμη και στην πρώιμη μεταπολίτευση, ο ορίζοντας εκθέσεων και εκδόσεων. Το πεδίο άνοιξε σταδιακά χάρη στο Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών (1979), τον Φωτογραφικό Κύκλο (1982), το Ελληνικό Κέντρο Φωτογραφίας (1985), το Μήνα Φωτογραφίας της Αθήνας (1987) και τη *Photosynkyria* της Θεσσαλονίκης (1988). Τα δύο φεστιβάλ σήκωσαν για χρόνια ένα μεγάλο βάρος στην οργάνωση και παρουσίαση σημαντικών εκθέσεων Ελλήνων και ξένων δημιουργών. Στο πλαίσιο της δράσης τους ήρθε εγγύτερα στο προσκήνιο ο φωτογραφικός λόγος και συγχρωτίστηκε με τον διεθνή. Πιο πρόσφατα, χάρη στις προσπάθειες των φορέων αυτών και σε εκείνες του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, του Μουσείου Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, του Φωτογραφικού Αρχείου του ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, και πολλών αξιόλογων ιδιωτών συλλεκτών και εκδοτών, ο διάλογος αυτός πύκνωσε και βελτιώθηκε ποιοτικά. Αυτό φαίνεται να αιτιολογεί την ανθολόγηση μιας σειράς κειμένων που σκιαγραφούν το πλαίσιο λόγου γύρω από την ελληνική

1. Για μια συνοπτική αλλά ταυτόχρονα ακριβή αποτίμηση της εμφάνισης ενός θεωρητικού και κριτικού λόγου για τη φωτογραφία στην Ελλάδα βλ. το εισαγωγικό κείμενο της Πηνελόπης Πετσίνη στο *Εισαγωγή στη φωτογραφία*, επιμ. Liz Wells, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σ. 12-14.

2. Περιοδικά στα οποία δημοσιεύτηκαν τέτοια κείμενα είναι, μεταξύ άλλων, η *Φωτογραφία* (1977), ο *Φωτογράφος* (1989), ο *Φωτοχώρος* (1993-1997) και η *Ελληνική Φωτογραφία* (1952-1993).

φωτογραφία και τη φωτογραφία στην Ελλάδα. Βαθύτερος λόγος ύπαρξης για την ανθολογία αυτή όμως είναι η ελπίδα ότι μπορεί να βάλει ένα λιθαράκι στην εδραίωση της πεποίθησης ότι η φωτογραφία δεν είναι ένα ακόμη προϊόν μαζικής, παθητικής κατανάλωσης, αλλά μια εικόνα η οποία μπορεί και πρέπει να ερμηνεύεται, να κρίνεται, να αμφισβητείται.

Ποιες είναι οι βασικές γραμμές που ανιχνεύονται στο εγχώριο κειμενογραφικό έργο για τη φωτογραφία; Κατ' αρχάς η εναργής απόδοση του νήματος της ιστορίας της φωτογραφίας και της φωτογραφίας μέσα στην ιστορία. Δεύτερον, η ερμηνεία και η σημασιολόγηση του φωτογραφικού έργου. Τρίτον, η εξέταση θεωρητικών ζητημάτων που είναι εγγενή στη φωτογραφία ή προκύπτουν από τη βαθιά διείσδυσή της στον πολιτισμό. Ο σκελετός της ανθολογίας διαρθρώνεται με βάση αυτούς τους τρεις άξονες που φέρουν αντίστοιχα τους τίτλους *Φωτογραφία και ιστορίες*, *Ερμηνείες και στοχασμοί*, *Ανοιχτά ερωτήματα*. Τα τρία αυτά μέρη δεν είναι αυτοτελή· αντίθετα, εμφανίζουν μια διακριτή τάση ώσμωσης που καθιστά τη μονόπλευρη κατάταξή τους εν μέρει προβληματική. Αλλού πάλι ευνοήθηκαν οι διασταυρούμενες θέσεις μεταξύ κειμένων που ανοίγουν ζωηρό διάλογο σε ζητήματα ούτως ή άλλως περίπλοκα.

Οι συγγραφείς που ανθολογούνται έχουν διαφορετικές προσωπικές διαδρομές (καθηγητές ανώτατων σχολών, στελέχη μουσείων, επιμελητές, ιστορικοί, κριτικοί, δημοσιογράφοι), διαθέτουν όμως ένα κοινό στοιχείο: τη συστηματική τους ενασχόληση με τη φωτογραφία. Με την έννοια αυτή δεν επιλέχθηκαν κείμενα αλλά συγγραφείς, με κριτήριο να έχουν εγκύψει επί σειρά ετών σε ζητήματα της φωτογραφίας, εγείροντας καιρία ερωτήματα και προσπαθώντας να διατυπώσουν απαντήσεις. Πολλά ακόμη αξιόλογα κείμενα θα είχαν θέση εδώ, των ίδιων ή και άλλων συγγραφέων. Κάθε ανθολογία όμως είναι από τη φύση της ελλειπτική· οριοθετεί μάλλον ένα πεδίο παρά το εξαντλεί. Εδώ κρύβεται η δύναμή της, ίσως ταυτόχρονα και η αδυναμία της.

Η επιλογή των κειμένων κάθε συγγραφέα προέκυψε μετά από διάλογο μαζί του αποσκοπώντας σε έναν γόνιμο συγκερασμό: στην προσπάθεια δηλαδή αφενός να ανιχνευτούν οι βασικοί προβληματισμοί της ελληνικής φωτογραφίας και αφετέρου να περιληφθούν κείμενα που υπήρξαν κομβικά, καθώς επίσης και να αντανακλάται το εύρος των ενδιαφερόντων των ίδιων των συγγραφέων. Επίσης έμφαση δόθηκε στον λόγο για την ελληνική φωτογραφία και τα ερωτήματα των Ελλήνων ερευνητών για τη φωτογραφία ως μέσο ευρύτερα. Οι πηγές των κειμένων ήταν ποικίλες: κάποια από αυτά είχαν δημοσιευτεί σε περιοδικά ή εφημερίδες, άλλα είχαν εκφωνηθεί σε συνέδρια ή αναρτηθεί σε ηλεκτρονικές επιθεωρήσεις. Ικανό μέρος όμως του εγχώριου λόγου για τη φωτογραφία συγκροτήθηκε με αφορμή εκθεσιακά και εκδοτικά εγχειρήματα, ενώ είναι αισθητά μικρότερος ο όγκος του αμειγώς θεωρητικού έργου που συναντάμε σε πονήματα όπως, μεταξύ άλλων, η *Χειρονομία στη φωτογραφία* του Γιώργου Κατσάγγελου (1993), η *Λανθάνουσα εικόνα* του Κωστή Αντωνιάδη (1995), η *Σύγχρονη ελληνική φωτογραφία* του Κώστα Ιωαννίδη (2008). Τα κείμενα δημοσιεύονται στην αρχική τους μορφή, συνήθως με μικρές μόνο διορθώσεις. Όπου κρίθηκε απαραίτητη κάποια αναθεώρηση, αυτό αναφέρεται, ενώ δηλώνεται συγχρόνως η πρώτη δημοσίευση κάθε κειμένου καθώς και τυχόν αναδημοσιεύσεις που συγκροτούν τα βήματα της δημόσιας πορείας του.

Σημειώνεται πως ο εγχώριος λόγος της σύγχρονης τέχνης αγνόησε μάλλον επιδεικτικά τη φωτογραφία μέχρι σχετικά πρόσφατα, ώσπου δηλαδή αυτή να αποτελέσει έναν από τους πυλώνες των μεγαλύτερων διεθνών εικαστικών γεγονότων. Κάπως έτσι, ο διάλογος για τη φωτογραφική εικόνα παρέμεινε, με ευθύνη των ανθρώπων της φωτογραφίας αλλά και ερήμην τους, σχετικά κλειστός, πράγμα που δεν συνιστά καθόλου ελληνική ιδιαιτερότητα. Σήμερα οι αόρατες και ανούσιες αυτές διαχωριστικές γραμμές έχουν πλέον ξεπεραστεί από τις εξελίξεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχει οριστικά αρθεί εκατέρωθεν η υποβόσκουσα καχυποψία και κάποια έλλειψη κατανόησης.

Αρκετοί από τους ανθολογημένους συγγραφείς διατήρησαν για χρόνια πολλαπλές ιδιότητες στην ενασχόλησή τους με τη φωτογραφία: καλλιτέχνες, επιμελητές, δάσκαλοι, θεωρητικοί. Αυτή η πληθωρικότητα εκδηλώθηκε αρχικά από ανάγκη και δεν συνιστά επίσης ελληνική μοναδικότητα. Η μη ύπαρξη περισσότερο διακριτών ιδιοτήτων όμως έπαιξε ίσως τον ρόλο της στην απουσία ενός δημόσιου διαλόγου πιο αιχμηρού, λιγότερο στρογγυλεμένου. Ακόμη περισσότερο, καθώς ικανός αριθμός τέτοιων κειμένων, όπως αναφέρθηκε, δημοσιεύτηκε συνοδεύοντας εκθέσεις ή εκδόσεις, το αποτέλεσμα ήταν αυτά να υπερασπίζονται περισσότερο το έργο δημιουργών παρά να υιοθετούν μια ελεύθερα κριτική θέση. Ποια είναι όμως σε αδρές γραμμές η γραμμή της σκέψης των συγγραφέων που συμμετέχουν στην ανθολογία;

Η Φανή Κωνσταντίνου μας προσφέρει μια συνοπτική αλλά περιεκτική ματιά στην εξέλιξη της φωτογραφίας στην Αθήνα τον 19ο αιώνα, ανιχνεύοντας τα αίτια και αιτιατά της, και προσκαλώντας την αναγωγή στην ευρύτερη ελληνική επικράτεια. Σε άλλο κείμενο ανιχνεύει τις δυσκολίες και τις αυθαιρεσίες που ανακύπτουν στην ανάγνωση ιστορικών φωτογραφιών, ορισμένες από τις οποίες δημιουργούνται σε ορμητικές πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες, χωρίς τη βαθύτερη γνώση των συμφραζομένων τους. Η Ειρήνη Μπουντούρη επιχειρεί μια διεισδυτική, τεκμηριωμένη ανάλυση του έργου του Ελβετού Φρεντ Μπουασσοννά που σφράγισε την ελληνική φωτογραφία τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, καταδεικνύοντας πως αυτό που εκλαμβάνεται ως ρομαντική περιήγηση αποτελούσε συγχρόνως ένα οργανωμένο επιχειρηματικό πρόγραμμα που συνδιαλεγόταν ανοιχτά με τη νεοελληνική ιδεολογία της εποχής. Η συνεργασία του Κωστή Λιόντη αφορά αφανείς ήρωες της ελληνικής επαρχίας όπως ο Γιάννης και ο Γιώργος Καραμάνος, που συνήθως μένουν εκτός επίσημου κανόνα παρότι το έργο τους συχνά αγγίζει τόσο την τοπική ιστορία όσο και την προσωπική έκφραση. Το δεύτερο κείμενό του αναδιφά αποκαλυπτικά τα πολιτικά συγκείμενα και παρακείμενα μιας φωτογραφίας του Δημήτρη Χαρισιάδη από τον Εμφύλιο. Στο ιστορικό πεδίο έχουν βάση και τα δύο κείμενα της Νίνας Κασσιανού: το πρώτο εξετάζει τη φωτογραφία της Αντίστασης μέσα από το έργο του Σπύρου Μελετζή και του Κώστα Μπαλάφα, ψηλαφώντας τις ιδεολογικές και αισθητικές διαφορές τους ενώπιον των ίδιων δραματικών ιστορικών συγκυριών. Το δεύτερο παρουσιάζει μέσα από το αρχείο της ΔΕΗ τον μεταπολεμικό εκσυγχρονισμό της χώρας, καθώς και τη χρήση της φωτογραφίας για την προπαγανδιστική του προβολή.

Ο Γιάννης Σταθάτος στην *Επινόηση του τοπίου* επιχειρεί την πρώτη σοβαρή αποτίμηση της ελληνικής φωτογραφίας τοπίου ως τα μέσα του '90, στην ιστορική και σύγχρονη εκδοχή της. Σε δυο άλλα κείμενά του εξετάζει αφενός τις συνθήκες κάτω από τις οποίες

διαμορφώθηκε το έλλειμμα μοντερνισμού της ελληνικής φωτογραφίας, αφετέρου την προβληματική από ορισμένες πλευρές σχέση που αναπτύχθηκε (και) στην Ελλάδα μεταξύ της «φωτογραφίας των φωτογράφων» και της «φωτογραφίας των καλλιτεχνών». Ο Κωστής Αντωνιάδης παρουσιάζει το έργο του πλανόδιου πορτραίστα από την Καστοριά Λεωνίδα Παπάζογλου, ταράζοντας κι αυτός τα ασαφή όρια ανεπίσημης και επίσημης φωτογραφικής παράδοσης. Σε ένα άλλο κείμενο μελετά το έργο μεταπολεμικών δημιουργών με κινητήριο μοχλό την απεικόνιση του μόχθου. Στο δοκίμιο που αποτέλεσε τη σπονδυλική στήλη της *Photosynkyria 2000* πραγματεύεται το πολύπλοκο όσο και φορτισμένο ζήτημα του βλέμματος στη φωτογραφία, που ξεκινά από την απλή παρατήρηση και εκτείνεται ως τη σκόπιμη παρακολούθηση. Τέλος, σε άλλο κείμενο ερευνά πώς κυριεύεται η συλλογική συνείδηση από εικόνες κάνοντας ολοένα και πιο δύσκολη μια αδιαμεσολάβητη αντίδραση.

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος συνοψίζει τον πολύχρονο προβληματισμό του για τις αθέατες προεκτάσεις της αποικιοποίησης στην πολιτική της εικόνας και το πώς κάποιος προσλαμβάνει τον εαυτό του ή τον τόπο του μέσα από ετεροπροσδιορισμούς που έχουν φυσικοποιηθεί αρκετά ώστε να μη διακρίνονται. Σε ένα παλιότερο κείμενο της περιόδου που ξεκινούσε η *Νέα ελληνική φωτογραφία*³ επιτίθεται στην αισθητική της Ελληνικής Φωτογραφικής Εταιρείας που απέφευγε τα κοινωνικά και ιδεολογικά ζητήματα εγκλωβίζοντας τη φωτογραφία στον ανώδυνο αισθητισμό και τα γραφικά στερεότυπα. Δύο πρόσφατα κείμενα που συνοψογράφει με την Πηνελόπη Πετσίνη εξετάζουν εκδοχές της τυπολογικής φωτογραφίας στη σύγχρονη ελληνική δημιουργία και ανιχνεύουν, αντίστοιχα, την κρυφή επιρροή της φωτογραφίας στη θύελλα της μοντερνιστικής πρωτοπορίας. Η Πηνελόπη Πετσίνη ανατέμνει τη μακρά ανατρεπτική σχέση του Περικλή Αλκίδη με την οικογενειακή φωτογραφία με οδηγό το προσωπικό, ενίοτε οδυνηρό, βίωμα. Σε μια άλλη συνεργασία αναδεικνύει, με αιχμή τη μεταμοντέρνα έννοια της οικειοποίησης, τις εκλεκτικές συγγένειες Ελλήνων φωτογράφων με έργα της διεθνούς σκηνής για να θέσει εκ νέου ανοιχτά το ζήτημα της (εγχώριας) πρωτοτυπίας.

Τα κείμενα του Πλάτωνα Ριβέλλη εμφανίζουν μια εξίσου ιδιαίτερη διασπορά ενδιαφερόντων: το ένα αποτελεί στοχασμό της φωτογραφικής πράξης με έμφαση στην καλλιτεχνική της χρήση. Δυο άλλα μας μούν στο ασπρόμαυρο σύμπαν της φωτογραφίας δρόμου του Νίκου Οικονομόπουλου όπου η στιγμισοτυπία γονιμοποιείται με το απροσδόκητο, καθώς και στον εικαστικό κόσμο του Γιάννη Ψυχοπαίδη όπου η φωτογραφία πολαρόνιτ εμπλέκεται σε τολμηρά ζωγραφικά επεισόδια. Τέλος, σε μια παρέκκλιση από το κεντρικό μονοπάτι της σκέψης του, μας προσφέρει μια διεισδυτική ματιά, ιστορικά και αισθητικά, στη φωτογραφία μόδας. Ο Ηρακλής Παπαϊωάννου παρουσιάζει κριτικά το έργο του Γιώργου Δεπόλλα από το ψυχιατρείο της Λέρου στις αρχές του '80, εξετάζοντας παράλληλα το πλαίσιο δημιουργίας αντίστοιχων φωτογραφιών. Σε ένα δεύτερο κείμενο ερευνά τη σύγχρονη συνθήκη του φωτογραφικού ντοκουμέντου και τις προϋποθέσεις, αν όχι την ανάγκη, μετεξέλιξής του

3. Τον όρο είχε εισηγηθεί ο Γιάννης Σταθάτος στη μεγάλη έκθεση που επιμελήθηκε το 1997 στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης με τίτλο *Εικόνα και είδωλο: Η νέα ελληνική φωτογραφία, 1975-1995*, και έκτοτε καθιερώθηκε για να αποδώσει τη φωτογραφία που αναπτύχθηκε κατά τη μεταπολίτευση έχοντας πλέον διακριτά διαφορετικό θεωρητικό υπόβαθρο και αισθητικούς προσανατολισμούς.

σε μετα-ντοκουμέντο. Αλλού πραγματεύεται τη σχέση φωτογραφίας και διαφήμισης μέσα από την ανάλυση της πιο επιτυχημένης παγκόσμια διαφημιστικής εκστρατείας, ενώ η τελευταία του συνεισφορά αποτιμά το έργο του Αβραάμ Παυλίδη και τη σχολαστική, λεπταίσθητη μελέτη του των εγκαταλειμμένων χώρων. Το δοκίμιο της Αλεξάνδρας Μόσχοβη *Η αναπαράσταση της πολιτικής και η πολιτική της αναπαράστασης* διατρέχει συνοπτικά αλλά εμπειριστατωμένα τον βασικό κορμό ιδεών της ελληνικής φωτογραφίας τον 20ό αιώνα και τις μεταλλάξεις τους, εισφέροντας ουσιώδεις παρατηρήσεις για κάθε περίοδο. Σε δύο άλλα κείμενα η Μόσχοβη εξετάζει το πλαίσιο και τις αποχρώσεις της σκηνοθετημένης φωτογραφίας που διαθέτει πλέον ευδιάκριτη θέση στην εγχώρια σκηνή, μέσα από το έργο σύγχρονων δημιουργών.

Αν ο αέρας που φυσά στις μητροπόλεις της φωτογραφίας έφτασε, στη σημερινή επικοινωνιακή συνθήκη μηδενισμού των αποστάσεων, να δημιουργεί αναταράξεις στην ελληνική σκηνή, η εγχώρια κειμενογραφία κινήθηκε επίσης μέσα στο εννοιακό περίγραμμα του διεθνούς λόγου. Εύλογα γεννάται το ερώτημα: Διακρίνεται κάποια ιδιαιτερότητα στον εγχώριο λόγο για τη φωτογραφία ή αυτός προτείνεται σε ικανό βαθμό ως φυσική συνέχεια του αντίστοιχου διεθνούς, υιοθετώντας τις απαραίτητες προσαρμογές της περιφέρειας; Μια απάντηση είναι πως ο ελληνικός λόγος για τη φωτογραφία δεν φαίνεται να συγκροτεί διακριτή σχολή σκέψης. Καθώς άλλωστε η νεωτερικότητα αποδόμησε αποφασιστικά και αμετάκλητα την παράδοση, οι κατά τόπους διαφορές υποχώρησαν σταδιακά για χάρη μιας διεθνοποιημένης αισθητικής που δεν αφορούσε μόνο τα έργα αλλά εκτεινόταν αναπόδραστα και στον λόγο που τα συνόδευε. Ποια είναι τότε η χρησιμότητα του εγχώριου φωτογραφικού λόγου; Η συμβολή του είναι σημαντική στην ανάδειξη του ιστορικού νήματος, καθώς ευνοεί την αποτίμηση των εικόνων με βάση τα αυθεντικά συμφραζόμενα που ορίζονται από τα διάφορα επίπεδα ιστορικού λόγου. Όμοια, στην ερμηνευτική απόπειρα των έργων ο εγχώριος λόγος κρίνεται πάλι καίριος καθώς η διαδικασία συχνά ενσωματώνει στοιχεία τοπικών πολιτισμικών κωδίκων ή της διαπίδυσης με άλλες τέχνες και παραδόσεις, που διαφορετικά θα έμεναν λίγο-πολύ βουβά. Στην ανοιχτή θάλασσα του αμιγώς θεωρητικού μέρους έχουν γίνει ίσως τα λιγότερα βήματα, ακόμη και εκεί όπου επιχειρείται να σχιαγραφηθεί η ενδεχόμενη ιδιοπροσωπία της ελληνικής φωτογραφίας. Η ανθολογία αυτή κειμένων επιχειρεί τελικά να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση των φωτογραφικών εικόνων που φτιάχνονται από και για τον ελληνικό τόπο. Ανεξάρτητα από αυτό, ελπίζει να προσφέρει την ίδια τη χαρά της ανάγνωσης, μέσα από την ιδιαιτερότητα της ματιάς και τη δημιουργική φλέβα κάθε συγγραφέα.

Ηρακλής Παπαϊωάννου